

**CHAPPLE, Freda, et Chiel KATTENBELT (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, 266 p.**

Sylvie Bissonnette

Numéro 45, printemps 2009

Le Québec à Las Vegas

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/044284ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/044284ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)  
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)  
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Bissonnette, S. (2009). Compte rendu de [CHAPPLE, Freda, et Chiel KATTENBELT (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, 266 p.] *L'Annuaire théâtral*, (45), 201–206.  
<https://doi.org/10.7202/044284ar>

---

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

structure de la collectivité théâtrale du territoire. Ces théâtres, les écoles et conservatoires, les universités et les collèges, les bourses et les prix, les associations professionnelles ont favorisé l'émergence de générations d'interprètes (nés au Québec ou arrivés d'ailleurs), de metteurs en scène et de scénographes talentueux. Grâce à ces femmes et de ces hommes, le théâtre institutionnel, le théâtre de création, le théâtre expérimental, le théâtre pour jeunes publics, le théâtre de marionnettes, le théâtre musical, le théâtre radiophonique et télévisuel, le cirque et le cinéma au Québec se sont forgés une place parmi les meilleurs du monde. Aussi, l'engagement de ces artistes a donné le coup de pouce à la dramaturgie, qui a pris son essor au Québec dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

Chaque entrée du *Dictionnaire* donne le lieu et la date de naissance des artistes, suivis de détails spécifiques sur leur formation artistique et le parcours de leur service au théâtre (rôles, titres, dates, metteurs en scène, auteurs, compagnies, spécialités), les hauts points de leur carrière, les postes occupés, les prix reçus, le tout organisé autour d'un « bref jugement sur son apport au théâtre québécois » (p. 16). C'était un si grand plaisir pour moi de vagabonder sur les sentiers de la forêt luxuriante du théâtre québécois. Chaque nom d'artiste exemplifie une vocation créatrice et généreuse. Prises ensemble, les entrées du *Dictionnaire* nous parlent de l'évolution d'un volet essentiel de notre histoire et de notre identité, et célèbrent, en protégeant la vitalité de notre mémoire collective, la beauté de ces initiatives à travers les décennies.

Mon seul regret porte sur l'index à la fin du *Dictionnaire*, qui contient plus de quatre cents

noms d'« artistes cités n'ayant pas d'entrée dans cet ouvrage » (p. 413). Cet index se limite au nom des personnes, d'ici ou d'ailleurs, qui ont « agi comme artistes au sens des catégories retenues ». Ce triage a mis en place une liste qui me paraît anormale, surtout parce que les nombreux dramaturges qui ne sont ni interprètes ni metteurs en scène sont exclus, malgré l'importance de leur œuvre dans les carrières des artistes. Ainsi, tandis que le nom de ces dramaturges se trouve dans les entrées, il n'est pas facile d'en suivre la trace au cours de l'ouvrage. Heureusement, d'autres outils existent pour avoir des informations sur au moins quelques-uns de ces dramaturges. Cependant, il me semble bizarre que Liv Ullman, par exemple, soit digne de figurer dans l'index, tandis que les Françoise Loranger, Marcel Dubé, Carole Fréchette, Michel Tremblay, Antonine Maillet, Michel Marc Bouchard, Jovette Marchessault ou Normand Chaurette y sont absents. Un index des dramaturges aurait été pertinent, ou mieux, un index global de l'ouvrage permettant de repérer les étapes du parcours d'un dramaturge, d'un théâtre, d'une compagnie en se référant aux événements de la carrière des artistes.

**Louise H. Forsyth**

Université de Saskatchewan

CHAPPLE, Freda, et Chiel KATTENBELT (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, 266 p.

Résultat de plusieurs années de recherche des membres du *Theatre and Intermediality Research Working Group*, cet ouvrage collectif

aborde le concept d'intermédialité du point de vue des études théâtrales et de la performance et s'intéresse tout particulièrement aux œuvres médiatiques produites à l'aide des technologies numériques de même qu'aux œuvres scéniques intégrant les nouvelles technologies. Les textes examinent des œuvres produites au <sup>XX</sup>e siècle qui intègrent de nouvelles stratégies dramatiques, de nouvelles manières de structurer et de mettre en scène les mots, les images et les sons et de nouvelles façons de placer les corps dans l'espace intermédial. Cet ouvrage s'avère particulièrement pertinent pour l'étude de la problématique de l'adaptation et des effets de l'intégration des nouvelles technologies au théâtre.

En introduction, Freda Chapple et Chiel Kattenbelt proposent différents points de vue théoriques pour amorcer l'exploration du concept d'intermédialité et définissent les termes pertinents à son étude. Selon ces auteurs, l'espace intermédial se situe à l'intersection d'un métissage d'espaces, de médias et de réalités (p. 12). Agent de changements, l'intermédialité s'inscrit comme un processus de transformation d'idées et de procédés qui s'active lors d'une performance et produit une différence (p. 12). Les spectateurs peuvent notamment percevoir cette différence en prenant conscience des changements introduits dans les pratiques théâtrales et dans l'écriture scénique récentes. Des diagrammes illustrent comment l'intermédialité apparaît « à l'intersection<sup>1</sup> » de différentes pratiques médiatiques et incite un échange entre les performeurs, les spectateurs et l'œuvre intermédiale. Illustrant la collaboration étroite entre les différents systèmes de signes, les différents types de média, l'analogique et le numérique, le direct et le médiatisé, ces diagrammes servent

ultimement à démontrer que le théâtre est devenu un hypermédium. Même si Chapple et Kattenbelt reproduisent ces diagrammes au début de chacune des trois sections de l'ouvrage, leur utilité demeure cependant limitée puisque les auteurs inclus dans ces sections ne s'y réfèrent que peu ou pas du tout.

L'idée selon laquelle le théâtre serait un hypermédium qui incorpore les autres arts et les autres médias est l'un des concepts clés de cet ouvrage. Suivant Kattenbelt, le dicton selon lequel le monde est une scène n'est pas seulement une métaphore : notre culture de plus en plus médiatisée s'envisage comme une scène de théâtre. Entourés de journaux, de films et d'images télévisuelles, nous habitons un monde intermédial. Si le théâtre est la scène de l'intermédialité, et donc de la rencontre de différents médias, il reflète aussi notre expérience quotidienne de la réalité, soit un monde intermédial dans lequel nous performons nos vies et tentons de donner du sens à cette réalité (p. 24).

Approfondissant l'idée que le théâtre est un hypermédium, Peter Boenisch affirme, pour sa part, que le théâtre transcode les autres médias en combinant avec aisance textes, sons et corps<sup>2</sup>. Cette habileté du théâtre à combiner les médias s'apparente à celle de l'ordinateur, qui transcode et traduit toutes les formes de média afin de produire un mélange de différents types d'informations audiovisuelles. Toutefois, tandis que l'ordinateur absorbe les autres médias et les transforme numériquement lors du processus de

1. Nous traduisons le terme « *in-between* » par « à l'intersection ».

transcodage, le théâtre incorpore les autres médias en les gardant intacts. Malgré cet effet de transparence du théâtre, l'acteur, la photographie ou la vidéo deviennent sur scène des signes représentant un personnage ou un monde fictionnel (p. 114). L'opération de transcodage, comme l'intermédialité, ne dépend pas d'un média ou d'une machine, mais procède plutôt du travail de perception des spectateurs (p. 113).

Les structures modulaires et hypermédiales, des caractéristiques que l'on retrouve fréquemment dans les œuvres intermédiaires, encouragent également la participation des spectateurs dans le processus de création de sens. À cet égard, quelques articles de *Intermediality in Theatre and Performance* s'inspirent des théories sur la structure et le langage des médias numériques développées par Lev Manovich dans *The Language of New Media*, théories qui approfondissent le concept d'hypermédia, soit une structure permettant de connecter les éléments multimédias à l'aide d'hyperliens, comme dans les sites Web. Ainsi, Brigit Wiens analyse *Hamlet-X*, une œuvre théâtrale réalisée par Herbert Fritsch pour le Web, qui permet aux participants de créer leur propre récit à partir des options offertes et leur donne la possibilité de clavarder avec les autres participants sous l'apparence d'un avatar. Dans son

analyse de *Me-Dea-Ex* (Neora, 2003), Hadassa Shani examine la contribution des technologies interactives au théâtre. Elle souligne que la structure modulaire de *Me-Dea-Ex* suggère la réalité d'un quotidien où se multiplient les médias et permet aux spectateurs d'étendre les limites de l'œuvre par l'activation d'hyperliens. Dans un même ordre d'idées, Robin Nelson s'intéresse aux émissions de télévision qui mettent au défi la passivité des spectateurs en incorporant de plus en plus l'interactivité et la connectivité, des caractéristiques habituellement réservées à l'ordinateur et aux jeux vidéo. Les questions abordées dans ces textes confirment l'importance de la participation des spectateurs dans le processus de création de sens, un argument central à cet ouvrage. Toutefois, les questions relatives à l'interactivité auraient pu être approfondies en tenant compte, notamment, des œuvres qui intègrent des systèmes interactifs en temps réel aux performances en direct<sup>3</sup>.

Plusieurs des articles de ce collectif s'inspirent également de l'ouvrage de Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Parmi les formes de remédiation qu'intéressent Bolter et Grusin, on retrouve la numérisation d'anciens médias, tels les photographies, les peintures et les textes littéraires, de même que l'absorption complète d'anciennes formes de médias. Puisque le théâtre ne fait pas partie des remédiations étudiées par Bolter et Grusin, la contribution d'*Interme-*

2. Boenisch s'inspire de ce que Lev Manovich désigne par transcodage. Il s'agit de la capacité de traduire toutes sortes de données et de combiner différents types d'informations audiovisuelles pour ensuite les sauvegarder, y accéder, les afficher, les échanger et les copier au moyen de la même machine (Manovich, 2001 : 45).

3. À titre d'exemple, l'ouvrage dirigé par Susan Broadhurst et Josephine Machon, *Performance and Technology*, analyse ce type d'interactivité.

*diality in Theatre and Performance* au débat sur la remédiation s'avère particulièrement pertinente. Des concepts clés de Bolter et Grusin, tels que l'immédiateté, la transparence et l'hypermédiateté, sont en outre convoqués par plusieurs des auteurs du collectif<sup>4</sup>. Cependant, si ces derniers se réfèrent aux concepts élaborés dans *Remdiation: Understanding New Media* et explorent judicieusement leur signification dans le contexte du théâtre, ils n'approfondissent pas suffisamment les différences et les similarités entre le concept de remédiation et ceux d'intermédialité et d'adaptation.

Le collectif poursuit également le travail amorcé par Gabriella Giannachi dans *Virtual Theatres* qui examine elle aussi les concepts de remédiation, d'hypermédia et d'interactivité, des notions essentielles à l'analyse des œuvres intermédiales. Toutefois, l'ouvrage à l'étude ne raffine pas ses affinités avec le théâtre virtuel, sinon brièvement dans la contribution de Hadassa Shani. *Intermediality in Theatre and Performance* se distingue cependant par son approfondissement de l'historicité de la remédiation. Par exemple, l'excellent article de Ralf Remshardt examine les différences entre le jeu de l'acteur de théâtre et celui de l'acteur de cinéma au temps du cinéma muet. La crise de la

performance que suscite l'arrivée du cinéma au début du XX<sup>e</sup> siècle est mise en relation avec la crise de la performance amorcée lors de l'apparition récente des *synthespians* (acteurs créés par ordinateur).

Cet ouvrage suggère que les œuvres intermédiales, par leurs structures modulaires et hypermédiales, proposent une reconfiguration du savoir et encouragent une démocratisation de l'accès aux connaissances. Chapple explore le potentiel éducatif des opéras intermédiaux et affirme que le langage des nouveaux médias est le média approprié à l'exploration de concepts comme l'interculturalisme et la globalisation (p. 89). Chapple affirme que les œuvres utilisant les nouveaux médias peuvent potentiellement encourager les citoyens à participer activement aux débats globaux (p. 89). Même si ces hypothèses de Chapple ne sont pas suffisamment appuyées par son analyse de *The Forest Murmurs: Adventures in the German Romantic Imagination* (Opera North, 2001), Shani apporte des arguments supplémentaires à la proposition de Chapple dans son analyse de *Me-Dea-Ex*, une œuvre interculturelle invitant les spectateurs à participer de manière interactive au débat proposé.

Les seize textes de ce collectif explorent la problématique de l'intermédialité à partir d'études de cas portant sur différents types d'œuvres médiatiques, dont la danse, les pratiques théâtrales dans le Web, la télévision, le cinéma, l'opéra et le théâtre de marionnettes. Ce collectif permet d'apprécier la variété des approches intermédiales d'artistes en provenance de plusieurs pays, dont la France, le Japon, les États-Unis, l'Allemagne, l'Argentine

4. « *Immediacy* », que nous traduisons par « immédiateté », a pour objectif de faire oublier aux observateurs la présence du médium. « *Transparency* », que nous traduisons par « transparence », suggère que l'observateur n'est plus conscient du médium, car ce dernier a effacé ses traces. « *Hypermediacy* », que nous traduisons par « hypermédiateté » est l'inverse d'immédiateté, car il a pour objectif de rappeler aux observateurs la présence du médium en attirant l'attention sur sa présence délibérément (p. 14).

et Israël. Cet ouvrage se concentre surtout sur les performances en direct, mais la plupart de celles-ci incluent des vidéoprojections ou des enregistrements audio. Les textes explorent les effets de l'intégration du médiatisé<sup>5</sup> à la performance en direct des corps vivants. S'inspirant de l'ouvrage de Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, les textes de ce collectif n'opposent donc pas le direct au médiatisé, suggérant plutôt que ces deux aspects contribuent conjointement au paysage médiatique actuel.

Offrant une variété de perspectives et stimulant sur le plan théorique, ce collectif contribue avantagement à l'étude de la remédiation et convainc de l'utilité d'analyser les œuvres intermédiales. Toutefois, une conclusion pour résumer la contribution des analyses à la compréhension de l'intermédialité aurait mieux appuyé l'argumentation globale suggérant que les structures modulaires encouragent une démocratisation de l'accès aux connaissances. De même, il aurait été souhaitable d'ajouter une synthèse sur les effets de l'interactivité et d'élaborer en conclusion sur le modèle théorique de l'adaptation proposé, soit un modèle qui s'appuie sur la modularisation, l'hypermédialité et l'interactivité (p. 167). Si ce collectif introduit les lecteurs aux théories sur l'intermédialité selon la perspective des théoriciens allemands, poststructuralistes et des nou-

veaux médias, il néglige l'apport des chercheurs francophones<sup>6</sup>. Également, en plus d'introduire les étudiants de théâtre, de littérature ou de cinéma aux concepts et termes spécifiques à l'étude des médias, il aurait été judicieux d'ajouter quelques précisions terminologiques et des mises en contexte de ces concepts. De même, l'ajout de références à des ouvrages récents sur l'adaptation filmique d'œuvres théâtrales et l'historique des rapports entre le théâtre et le cinéma aurait aidé les étudiants débutants à parfaire leurs connaissances dans ces domaines<sup>7</sup>. Autre réserve, *Intermediality in Theatre and Performance* aurait eu avantage à inclure des extraits d'œuvres sur support numérique ou de meilleures reproductions des œuvres. Enfin, cet ouvrage n'examine pas l'intermédialité selon les perspectives féministes ou les études gaies et lesbiennes, des perspectives souvent négligées par les analyses d'œuvres intermédiales<sup>8</sup>. Malgré ces quelques réserves, cet ouvrage demeure une importante contribution aux recherches sur l'intermédialité au théâtre.

**Sylvie Bissonnette**

Université de Californie, Davis

5. Nous traduisons le terme « *mediatized* » par « médiatisé ». Ce terme désigne les technologies d'enregistrement et de transmission. À l'inverse, le direct désigne l'absence d'enregistrement. Dans le cas des médias audiovisuels, le direct peut aussi servir à désigner les enregistrements retransmis en simultanée.

6. Notamment, les auteurs omettent les contributions de Chantal Hébert et d'Irène Perelli-Contos (2003) ou de Béatrice Picon-Vallin (1998).

7. Par exemple, consulter l'ouvrage collectif dirigé par Robert Knopf (2005) ou celui dirigé par Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies (1994).

8. Le récent ouvrage de Sue-Ellen Case, *Performing Science and the Virtual* (2007), aborde certaines œuvres intermédiales selon ces perspectives.

## Bibliographie

- AUSLANDER, Philip (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres et New York, Routledge.
- BOLTER, Jay David, et Richard GRUSIN (1999). *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- BROADHURST, Susan, et Josephine MACHON (dir.) (2007). *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, New York, Palgrave MacMillan.
- CASE, Sue-Ellen (2007). *Performing Science and the Virtual*, Londres, Routledge.
- GIANNACHI, Gabriella (2004). *Virtual Theatres. An Introduction*, Londres, Routledge.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, Jacques GERSTENKORN, et André GARDIES (dir.) (1994). *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas Éditeur.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2003). *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- KNOPF, Robert (dir.) (2005). *Theatre and Film. A Comparative Anthology*, New Haven, Yale University Press.
- MANOVICH, Lev (2001). *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press.
- PICON-VALLIN, Béatrice (1998). *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme.

BEN-ZVI, Linda, et Angela MOORJANI (dir.), *Beckett at 100: Revolving it All*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 334 p.

Ce nouvel ouvrage sur Beckett vient s'ajouter à une longue liste de publications que les célébrations récentes entourant le centenaire de sa naissance – y compris de multiples colloques – sont venues enrichir. Celui-ci vient en partie des suites des travaux présentés lors de la table ronde du Beckett Working Group, que Linda Ben-Zvi anime depuis plusieurs années, et qui s'est tenue à Dublin en parallèle au colloque célébrant le centenaire du Prix Nobel irlandais. Quatorze essais ont été retenus pour cette publication, complétée par huit autres textes de membres du Working Group, non présents à Dublin, mais piliers de la critique beckettienne. C'est d'ailleurs à une des toutes premières figures de la critique beckettienne américaine, Ruby Cohn, que le livre est dédié. Lui est dédiée plus particulièrement l'ouverture, avec un texte de James Knowlson évoquant Beckett en touriste en Allemagne durant l'hiver 1937 et le regard qu'il a porté – et rapporté dans son journal de voyage – sur le paysage et l'architecture environnante. Knowlson fait des allées et venues entre les lieux traversés et le commentaire qu'en fait Beckett, ajoutant ainsi un complément au chapitre qu'il avait déjà consacré à ces cahiers allemands dans sa biographie de Beckett, *Damned to Fame*.

Cette somme de critiques s'articule en trois parties. La première rassemble six articles sous le titre « Thinking Through Beckett », penser « à travers » Beckett, une démarche dont Herbert Blau rend compte de façon singulière : il commence par décrire la façon dont il s'est trouvé